美 学 研 究

# 德国“文化心灵”论在中国
## ——以宗白华“中国艺术精神”论为个案

王 一 川
(北京大学 艺术学院,北京 100871)

**摘　要:**德国“文化心灵”论在中国的理论旅行踪迹可透过宗白华的“中国艺术精神”论得到显示。宗白华的“中国艺术精神”观念的形成,经历精神文化启蒙、中西文化反思和文化美学比较等时段,借助中国抗战时期特殊作用而逐步定型。来自德国的“文化心灵”变异为“艺术精神”或“艺术心灵”恰是由于宗白华的关注焦点在于中国艺术问题。宗白华之突出中国式艺术心灵的作用,可见出德国“文化心灵”观念同以儒道禅为代表的中国古典宇宙观的异质交融。抗日战争成为“中国艺术精神”观念得以催生和成熟的中国现代思想史上的“关键时刻”。“中国艺术精神”论并非单纯产生于中国语境内部,也不只是对德国学术思想的简单沿用,而是德国“文化心灵”等观念与“心学”等为代表的中国文化传统在中国现代性问题域中相遇而生的创造性变体。

**关键词:**宗白华;文化心灵;中国艺术精神;中国艺术心灵;斯宾格勒;创造性变体
**中图分类号:**B 83 - 0　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2016)02-0059-09

在社会各界高度关注“中华美学精神”“中国精神”或中国文化传统的当代表达的当前,“中国艺术精神”问题无疑应再度受到重视,因为这曾是中国现代艺术理论与美学领域的重要问题之一。它诚然在徐复观的《中国艺术精神》(1966)中得到集中论述,但实际上有着更深广的渊源。宗白华在更早年代就开创性地思索“中国艺术精神”及“中国艺术心灵”等问题,并从中西文化比较视野做了原创性探究。其同事方东美也曾作过相近研究,还有唐君毅对其有更引人注目的专论。到 50 年代,方东美、唐君毅和徐复观在港台也有过相关学术交流及合作。同时,李泽厚在大陆 50 年代至 80 年代特定背景下也在从事相近思考,尽管未曾使用“中国艺术精神”概念。这些综合情况固然需做全面梳理[①],但这里还是仅以宗白华的“中国艺术精神”探究为个案,对来自德国的“文化心灵”论等观念在中国的理论旅行做简要追踪,由此呈现中国现代艺术理论视域下“中国艺术精神”问题的早期发生轨迹。而今年正逢宗白华先生去世 30 周年,回头重温他的“中国艺术精神”思考,无疑是对他的一种恰当的纪念。

## 一、德国的“时代精神”与“文化心灵”论

宗白华(1897—1986)是在 20 世纪 30 年代到 40 年代期间逐渐形成自己的“中国艺术精神”观念的。而这一观念的来源正与他对欧洲、特别是德国艺术思想传统的主动借鉴有关。主张艺术是特定民族文化心灵的一种形式,是意大利哲学家维柯(Giovanni Battista Vico, 1668—1744)出版

**收稿日期:**2015 - 12 - 20
**作者简介:**王一川,男,四川沐川人,北京大学艺术学院教授。
**基金项目:**中国文联中国文艺评论研究基地 2015 年度项目“中华美学精神的当代传承”。

① 有关宗白华、方东美、唐君毅、徐复观、李泽厚等共同组成的“中国艺术精神”探究历程的较全面论述,见笔者的长文《现代艺术理论中的“中国艺术精神”》(上、下篇),《东北师范大学学报》2016 年第 2、3 期。

《新科学》(1725)以来欧洲形成的一种思想传统，但限于本文目的,这里不拟全面追踪欧洲文化心灵及艺术心灵观念的复杂渊源,而只尝试从中梳理出曾给予宗白华以直接的启蒙作用的那一小部分特定的思想——德国的“时代精神”论和“文化心灵”论(尽管实际产生影响的远不只它们)。

首先给予宗白华以精神感召的是黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel,1770—1831)的“时代精神”论。黑格尔相信,整个世界都是“精神”或“绝对精神”的辩证运动和变化的产物,而艺术无疑正构成“时代精神”的结晶。“我们现在的观点是对于理念的认识、认识到理念就是精神,就是绝对精神”①,这种“绝对精神”在特定时代会演化为具体的“时代精神”(the spirit of the time):“政治史、国家的法制、艺术、宗教对于哲学的关系”等“有一个共同的根源——时代精神。时代精神是一个贯穿着所有各个文化部门的特定的本质或性格,它表现它自身在政治里面以及别的活动里面,把这些方面作为它的不同的成分。”②他由此号召人们把握“时代精神”:“我希望这部哲学史对于你们意味着一个号召,号召你们去把握那自然地存在于我们之中的时代精神,并且把时代精神从它的自然状态,亦即从它的闭塞境况和缺乏生命力中带到光天化日之下,并且每个人从自己的地位出发,把它提到意识的光天化日之下。”③这样的“时代精神”观念曾给予青年宗白华以莫大的启迪:“新时代必有新文学。社会生活变动了,思想潮流迁易了,文学的形式与内容必将表现新式的色彩,以代表时代的精神。”④正是得益于黑格尔“时代精神”观念等的感召,宗白华等中国现代学者自觉地返身探究蕴藏于中国文化与艺术中的独特而又深厚的“中国艺术精神”。

但相比而言,真正给予中国现代艺术理论家以直接的和深刻的启示的,却应是斯宾格勒(Oswald Spengler,1880—1936)的《西方的没落》(*The Decline of the West*)一书。该书共 2 卷,先后出版于 1918 年和 1922 年,相信每种文化都有其独特的“文化心灵”(die Seele einer Kultur,Culture—soul,或文化心灵)⑤及其“基本象征”,开创了从文化比较形态学视角探讨众多文化形态中的不同艺术精神的新路径。“文化是一种有机体,世界历史则是有机体的集体传记。”⑥作为这种有机体,每种文化都有自身的生老病死过程。“每一个活生生的文化都要经历内在与外在的完成,最后达至终结——这便是历史之‘没落’的全部意义所在。……每一个文化都要经过如同个体的人那样的生命阶段,每一个文化皆有其孩提、青年、壮年与老年时期。”⑦他的文化比较形态学研究是为了在“西方的没落”视野中重估世界多种“文化心灵”的不同价值:“当尼采第一次写下‘重估一切价值’这个短语的时候,我们生活于其中的数个世纪的精神运动终于寻到了自己的定则。重估一切价值,此乃是每一种文明最基本的特性。”⑧

不过,对宗白华等中国现代艺术理论家来说,斯宾格勒的独特处在于挑出特定文化中的多种象征形式去窥见其中映照的独特“文化心灵”。他认定“每一种文化都有一种完全独特的观察和理解作为自然之世界的方式”⑨。也就是说,每种文化都有其独特的可以成为对应物或对等物的象征形式,也就是运用特定的符号形式去表达特定的意义。而探索一个民族的独特的象征形式、特别是探索该民族的艺术这种最集中的象征形式,正

① 黑格尔:《哲学史讲演录》第 4 卷,贺麟、王太庆译,北京:商务印书馆 1978 年版,第 379 页。
② 黑格尔:《哲学史讲演录》第 1 卷,贺麟、王太庆译,第 56 页。
③ 黑格尔:《哲学史讲演录》第 4 卷,贺麟、王太庆译,第 379 页。
④ 宗白华:《新文学底源泉》(1920),《宗白华全集》第 1 卷,合肥:安徽教育出版社 1994 年版,第 170 页。
⑤ 此处参考了笔者与吴琼教授的讨论,博士生吴键对此也有协助。
⑥ 斯宾格勒:《西方的没落》第 1 卷,吴琼译,上海:上海三联书店 2006 年版,第 104 页。
⑦ 斯宾格勒:《西方的没落》第 1 卷,吴琼译,第 104—105 页。
⑧ 斯宾格勒:《西方的没落》第 1 卷,吴琼译,第 336 页。
⑨ 斯宾格勒:《西方的没落》第 1 卷,吴琼译,第 128 页。

是要发现隐含于其中的独特的“文化心灵”。进一步看,斯宾格勒的做法是抓取一种最高层级的象征形式——“基本象征”(prime symbol)①,再运用演绎手段去推演。“每一种文化都必定会把其中的一种提升到最高象征的地位。”②这种“基本象征”是特定“文化心灵”的最基本的卓越代表和最高的符号表意形式,它使该种文化得以在其深层及感性特征层面都同其他文化区别开来。

从上述“基本象征”视野出发,他就“文化心灵”的基本象征形态提出了比较分析范例,从而产生了后来被宗白华沿用的埃及、希腊、近代西方和中国这四种文化心灵的基本象征模型及其分析方式:“古典的表现在于牢牢地依附于就近的和当下的事物,而排除距离和未来;浮士德式的表现在于有方向的能量,眼睛只看着最远的地平线;中国式的表现在于自由地到处漫游,不过是朝向某个目标;埃及式的表现在于一旦进入那道路就果断地封道。”在不同命运观念支撑下,不同文化会导致不同的“基本象征”:“对于古典世界观而言,这基本象征即为就近的、严格地限定的、自足的实体(Body);对于西方的世界观而言,这基本象征即为无限广袤的、无限丰富的三维空间;对于阿拉伯世界观而言,这基本象征便是作为一个洞穴(Cavern)的世界。”③他比较地列举四种“文化心灵”在其“基本象征”上的对应物的差异:希腊文化的基本象征为就近的、严格地限定的、自足的实体;埃及文化的基本象征则是“道路”,属于“作为一个洞穴的世界”;近代西方文化的基本象征在于追求无限的“三维空间”的“浮士德精神”;中国文化则着眼于“自由地到处漫游,不过是朝向某个目标”。这种基本象征形态比较分析诚然还只是极粗略的,但毕竟已勾画了西方古典文化心灵、埃及文化心灵、近代西方文化心灵及中国文化心灵之间在各自的“基本象征”及其对应艺术样式上的差异,而正是这种比较分析模型给予长期致力于“中国艺术精神”探究的宗白华以重要的和持续的精神启迪。

## 二、宗白华:从中外比较通向“中国艺术精神”

宗白华在通向“中国艺术精神”的道路上大体经历了三个时段的思想演变:精神文化启蒙、中西文化反思和文化美学比较。首先,在其精神文化启蒙时段(1917 至 1920),正值“五四”新文化运动风起云涌之时,宗白华醉心于叔本华和康德的思想以及歌德的精神,明确使用“精神文化”“中国精神文化”“新精神文化”及“时代的精神”等系列术语去观察中国新文学现象:“文学的形式与内容必将表现新式的色彩,以代表时代的精神。”④他特别强调“新文学”的“精神”性质:“我以为文学底实际,本是人类精神生活中流露喷射出的一种艺术工具,用以反映人类精神生命中真实的活动状态。……文学的实现,就是一个精神生活的实现。文学的内容,就是以一种精神生活为内容。”⑤他在这里所着眼的“精神”或“时代精神”,还只是囊括全宇宙的普遍性的“人类精神”,而非专属于某民族国家及其文化的独特精神。

其次,在留德五年到 1931 年间的中西文化反思时段,他从中西文化比较视野返观中国艺术与文化精神。他于 1920 年 5 月底启程赴德国留学,途经巴黎时即由徐悲鸿陪伴观赏罗丹雕塑,从中获得震惊性启示,随后赴德国法兰克福大学留学,不久后转入柏林大学学习,师从美学家及艺术学学科创立者德索(Max Dessoir,1867—1947)、新康德主义哲学家阿洛伊斯·里尔(Alois Riehl,1844—1924)等。此次赴德留学之旅使他对中国文化或东方文化产生返身认同体验:“我预备在欧几年

---

① 这里采纳宗白华的译法,把 prime symbol 酌译为“基本象征”(也相当于“首要象征”或“主象征”)而非吴琼译本的“原始象征”。因为,理解斯宾格勒的上下文原意,它应当是指那种最初、最高、首要、代表性和基本的符号形式。以下凡引此术语均为“基本象征”。

② 斯宾格勒:《西方的没落》第 1 卷,吴琼译,第 129 页。

③ 斯宾格勒:《西方的没落》第 1 卷,吴琼译,第 167—168 页。

④ 宗白华:《新文学底源泉》,《宗白华全集》第 1 卷,第 170 页。

⑤ 宗白华:《新文学底源泉》,《宗白华全集》第 1 卷,第 172 页。

把科学中的理、化、生、心四科,哲学中的诸代表思想,艺术中的诸大家作品和理论,细细研究一番,回国后再拿一二十年研究东方文化的基础和实在,然后再切实批评,以寻出新文化建设的真道路来。”①他在此时经历了重要的思想转折:一是从普遍的美的艺术精神及艺术哲学掘进到更宽厚而又独特的文化心灵及文化哲学,二是从倾慕普遍的人类精神初步转向比较视野中独特的中国文化精神反思:“我以为中国将来的文化决不是把欧美文化搬了来就成功。中国旧文化中实有伟大优美的,万不可消灭。譬如中国的画,在世界中独辟蹊径,比较西洋画,其价值不易论定,到欧后才觉得。……主张中国以后的文化发展,还是极力发挥中国民族文化的‘个性’。”②留德五年间他很少再写论文,只发表一些新诗,想必把主要精力投入到学术研究中了。他于 1925 年 7 月回到中国,即在位于南京的东南大学哲学系任教,讲授美学、艺术学等课程。在他从德国返回中国的最初几年,仍无美学及艺术学成果问世(仅发表有关中西哲学比较、孔子形上学等问题的几篇论文)。取而代之,他致力于编写“美学”“艺术学”等高校课程的讲义,同时持续研究和思考相关艺术理论问题。

## 三、文化美学比较中的“中国艺术精神”论

宗白华的思想演变的第三时段即文化美学比较时段的突破点,出现在 1932 年,正值“九一八”事变次年,中国的局部抗日战争已进入第二个年头。这一重大事变究竟在多大程度上给予这位比较美学家的“中国艺术精神”探索以实际影响,有待于仔细考辨。但从他在此前十年和后来全面抗战期间的观点看,至少存在一些内在关联。“欧洲大战后疲倦极了,来渴慕东方‘静观’的世界,也是自然的现象。中国人静观久了,又破开国门,卷入欧美‘动’的圈中。欲静不得静,不得不随以俱动了。我们中国人现在仍不得不发挥动的本能,以维持我们民族的存在,以新建我们文化的基础。”③他十年前本来就发愿要为着“维持我们民族的存在”而“新建我们文化的基础”,到这个全民族面临巨大灾难的特殊时刻,想必应当生出更加紧迫而又扎实的建设愿望来,从而激发出文化美学上的突破激情。

值得重视的是,在中国的全面抗日战争打响后的艰难时刻,他居然清醒地判断说事件兼具两面性:日本“铁锤”的使命不过是要“将老大的中国锤成一个近代国家”,使中国因此而成就自己的现代文化复兴,而另一面则是“日本帝国主义的黄昏”。④ 当有人哀叹抗战属于民族灾难时,他却从中发现辩证的诗意:“只有中国的一片的浴血抗战的土地上面才有理想,有热情,有主义,有‘诗’。我们要珍贵这可珍贵的‘诗’。”⑤而这种“诗”意堪称中华民族生命力的绝境重现:“中国人在这次民族自卫战中,发挥出一千年来没有过的伟大热情和民族生命力,这预示着我们必有一个伟大的‘文艺复兴’的到来,想象与智慧力的复活。”⑥对中华文化复兴的急切期待使得宗白华情不自禁赞颂抗战的辩证性转机效应:“我们何幸,生在中国空前伟大的历史时代! 翻开二十五史,有一次战争能和这一次的民族解放战争相比拟否? 这是中华民族死里求生,回复青春的大转机,这是中国历史上最有意义,最悲壮灿烂的一页!”⑦或许他对抗战的深刻意义的认识本身经历了渐变过程,但从他本人在从局部抗战到全面抗战期间的若干认识看,其危机时刻的民族文化与艺术自觉意识是显而易见的,只是其演变线索显

---

① 宗白华:《自德见寄书》,《宗白华全集》第 1 卷,第 320—321 页。
② 宗白华:《自德见寄书》,《宗白华全集》第 1 卷,第 321 页。
③ 宗白华:《自德见寄书》,《宗白华全集》第 1 卷,第 321 页。
④ 宗白华:《〈五千年国魂来复〉等编辑后语》,《宗白华全集》第 2 卷,第 180 页。
⑤ 宗白华:《〈信〉等编辑后语(二)》,《宗白华全集》第 2 卷,第 236 页。
⑥ 宗白华:《〈柏拉图对话集〉的汉译》编辑后语》,《宗白华全集》第 2 卷,第 238 页。
⑦ 宗白华:《〈编纂抗战时之管见〉编辑后语》,《宗白华全集》第 2 卷,第 255 页。

示出一条由弱到强的变化曲线而已。①

正是在 1932 年,他仿佛突然间才重新意识到歌德的价值似的,撰文高度推崇歌德对中国文化精神的启迪价值:“他的人格与生活可谓极尽了人类的可能性。他同时是诗人,科学家,政治家,思想家,他也是近代泛神论信仰的一个伟大的代表。他表现了西方文明自强不息的精神,又同时具有东方乐天知命宁静致远的智慧。”②这样的“歌德是这时代精神伟大的代表,他的主著《浮士德》是这人生全部的反映与其问题的解决(现代哲学家斯宾格勒 Spengler 在他名著《西方文化之衰落》中,名近代文化为浮士德文化)。……所以有人称他的浮士德是近代人的《圣经》。”③宗白华不仅再度使用“时代精神”概念,而且特别提到斯宾格勒。他阐述了“歌德的象征浮士德”这一认识④,并正式标举后来一再标举的“浮士德精神”。⑤ 当他把歌德人生及其作品所表现的“浮士德精神”视为近现代西方文化精神或艺术精神的“基本象征”时,对“中国艺术精神”的认识就该是呼之欲出了。这样高度推崇歌德精神,假如没有民族国家危机境地中被激发的文化抵抗与重建激情,应是无法做到的。

宗白华随即首次提出一个关键的中西比较美学思想:“西洋的美学理论始终与西洋的艺术相表里,他们的美学以他们的艺术为基础。希腊时代的艺术给与西洋美学以‘形式’‘和谐’‘自然模仿’‘复杂中之统一’等主要问题,至今不衰。文艺复兴以来,近代艺术则给与西洋美学以‘生命表现’和‘情感流露’等间题。而中国艺术的中心——绘画——则给与中国画学以‘气韵生动’‘笔墨’‘虚实’‘阴阳明暗’等问题。”⑥这段话透露了他的中西美学理论比较的立足点和思考的核心问题:立足于各民族艺术去思考各民族美学问题,而各民族艺术与美学的独特性恰恰应归结为自身的文化精神或“人类最深心灵”:“将来的世界美学自当不拘于一时一地的艺术表现,而综合全世界古今的艺术理想,融合贯通,求美学上最普遍的原理而不轻忽各个性的特殊风格。因为美与美术的源泉是人类最深心灵与他的环境世界接触相感时的波动。各个美术有它特殊的宇宙观与人生情绪为最深基础。中国的艺术与美学理论也自有它伟大独立的精神意义。所以中国的画学对将来的世界美学自有它特殊重要的贡献。”⑦他在这里标举“中国的艺术与美学理论”的“伟大独立的精神意义”,可见此时已深入到中西文化比较背景下的中国艺术精神与美学精神的探究中了。

重要的是,他把上述探究具体沉落到中国画这一艺术样式中,提出并探讨属于他自己美学思想历程中的新问题——与“西洋精神”相区别的“中国心灵”何在:“中国画中所表现的中国心灵究竟是怎样? 它与西洋精神的差别何在?”⑧有鉴于汉语里的“中国心灵”与“中国精神”两个词语之间有着难以分离的紧密联系,因而宗白华在这里其实已正式披露出自己有关“中国艺术精神”的严正思考了。他显然已深信,中国艺术中自有其独特而又伟大的“中国精神”或“中国心灵”在。至少到此时,他诚然还没正式使用“中国艺术精神”这一专门术语,但实际上,这位立志不像西学那样拘泥于严谨概念而是醉心于中国式直觉方式的中国美学家,已开始展示了自己在“中国艺术精神”领域的多年的“美学散步”的心得,特别是依托自己对中国绘画艺术的领悟而展开的“中国艺术精神”探寻之旅。

他的探寻还是主要依托斯宾格勒有关四种

---

① 此处参考了金浪博士在《危机时刻的审美政治构型——抗日战争时期美学研究》(见北京师范大学文艺学专业 2013 届博士学位论文)中的专门研究成果,特此说明并致谢。

② 宗白华:《歌德之人生启示》,《宗白华全集》第 2 卷,第 1—2 页。

③ 宗白华:《歌德之人生启示》,《宗白华全集》第 2 卷,第 2 页。

④ 宗白华:《歌德之人生启示》,《宗白华全集》第 2 卷,第 14 页。

⑤ 宗白华:《歌德之人生启示》,《宗白华全集》第 2 卷,第 17 页。

⑥ 宗白华:《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》,《宗白华全集》第 2 卷,第 43 页。

⑦ 宗白华:《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》,《宗白华全集》第 2 卷,第 43 页。

⑧ 宗白华:《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》,《宗白华全集》第 2 卷,第 43 页。

“文化心灵”及其“基本象征”的论述模型展开的,但同时又亮出了自己的新洞见:“中国绘画里所表现的最深心灵究竟是什么? 答曰,它既不是以世界为有限的圆满的现实而崇拜模仿,也不是向一无尽的世界作无尽的追求,烦闷苦恼,彷徨不安。它所表现的精神是一种‘深沉静默地与这无限的自然、无限的太空浑然融化,体合为一’。它所启示的境界是静的,因为顺着自然法则运行的宇宙是虽动而静的,与自然精神合一的人生也是虽动而静的。它所描写的对象,山川、人物、花鸟、虫鱼,都充满着生命的动——气韵生动。”①这里关于中国绘画及其“最深心灵”的分析,诚然难免受到斯宾格勒的前述分析的启示,但毕竟同宗白华自己多年的理解心得如中国式“最深心灵”“山川、人物、花鸟、虫鱼”“境界”以及“气韵生动”等紧密联系起来,体现出他虽承受斯宾格勒的影响但又已成功地越出其局限的新状况,表明他此时有关“中国艺术精神”的独特思考已抵达一种初显轮廓的新境地。

这种初显轮廓的新境地的具体成果及其标志在于,他已能提供来自中国艺术自身的细部分析作论据。与斯宾格勒当年只是泛论中国式“自然”“墓地”“园林艺术”及“建筑”等不同,宗白华找到了更加准确的中国艺术特征,即如中国画中的“空白”,并为这“空白”找到儒道美学这共同源头,从而见出“空白”中蕴藏的“中国心灵”:“所以纸上的空白是中国画真正的画底。西洋油画先用颜色全部涂抹画底,然后在上面依据远近法或名透视法(Perspective)幻现出目睹手可捉摸的真景。它的境界是世界中有限的具体的一域,中国画则在一片空白上随意布放几个人物,不知是人物在空间,还是空间因人物而显。人与空间,溶成一片,俱是无尽的气韵生动。……因为中国画底的空白在画的整个的意境上并不是真空,乃正是宇宙灵气往来,生命流动之处。”②他通过中西绘画之间“空白”与“实景”的比较,揭示了“空白”所指向的位于中国艺术精神的“根本”层面的“虚空”或“虚无”观。同时,他还论及“笔墨”在直指中国心灵方面所起的特殊作用,并指出中国画论“不仅是将来世界美学极重要的材料,也是了解中国文化心灵最重要的源泉”③。可见他在 1932 年时已真正深入到“中国艺术精神”或“中国艺术心灵”问题里面去并开始其理论建构了。

## 四、创立完整的“中国艺术精神”美学思路

这种有关“中国艺术精神”的理论建构在两年后即 1934 年的长文《论中西画法的渊源与基础》中有更具体、系统和完整的呈现。值得注意的是,他在此首次、也有可能是唯一一次使用了完整的“中国艺术精神”概念:“谢赫的六法以气韵生动为首目,确系说明中国画的特点,而中国哲学如《易经》以‘动’说明宇宙人生(天行健、君子以自强不息),正与中国艺术精神相表里。”④无论如何,这至少已明确地显示了他其时对“中国艺术精神”问题的思考的专注度和明确度。正是在这篇论文里,他以中国画及其同中国诗、书法、音乐等的相互贯通为例,就自己的“中国艺术精神”论做了一次系统而完整的集中梳理:一是“中国艺术精神”的本体论基础在于以《易经》为代表的“中国民族的基本哲学”即“宇宙观”;二是这种“宇宙观”的基本原理在于“阴阳二气化生万物”;三是它表现为具体现象,则是“阴阳二气”所演化出的“有节奏的生命”;四是其经典表现则有“气韵生动”等中国传统命题;五是上述思想的具体来源还有老庄思想、禅宗等;六是其艺术实例有伏羲八卦、商周钟鼎图花纹、汉代壁画、顾恺之以后历唐、宋、元、明绘画等;七是其在中国诗、音乐、书法和绘画等艺术中可以相互贯通地呈现。由此可见出他的“中国艺术精神”探究已接近定型。

而这种接近定型的思想在全面抗战时期走向定型。1938 年,他再次明确提到斯宾格勒及其

① 宗白华:《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》,《宗白华全集》第 2 卷,第 44 页。
② 宗白华:《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》,《宗白华全集》第 2 卷,第 45 页。
③ 宗白华:《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》,《宗白华全集》第 2 卷,第 46 页。
④ 宗白华:《论中西画法的渊源与基础》,《宗白华全集》第 2 卷,第 105 页。

《西方的没落》有关“文化的生态”和“历史的生态学”等研究①,足见这位德国思想家及其文化形态分析学说在他心中的分量。他之再度使用“艺术精神”概念是在 1941 年:“汉末魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代,然而却是精神史上极自由、极解放,最富于智慧、最浓于热情的一个时代。因此,也就是最富有艺术精神的一个时代。”②他显然与方东美等同事一样,试图在民族危机时刻通过发扬“中国艺术精神”而为中华文明复兴尽到自己的学者责任。出于这种文化复兴意图,找到未来中国文化建设的范本,他把目光投向魏晋时代。而他的“中国艺术精神”走向定型的一个鲜明标志,正在于高度推崇并全面概括出“晋人的美”所代表的中国本土“艺术心灵”。他具体归纳出如下晋人美学原则:一是“生活上、人格上的自然主义和个性主义”,二是“山水美的发现”和“晋人的艺术心灵”,三是“一往情深”,四是“最哲学的”,五是“人格的唯美主义”,六是“晋人之美,美在神韵”,七是“晋人的美学是‘人物的品藻’”,八是道德观和礼法观。从这八条看,他虽有明显的道家美学崇尚倾向,但毕竟体现出从儒道禅三者综合视野去凝练晋人美学原则的思路。这种儒道禅融合立场同后来徐复观在《中国艺术精神》一书中展现的独尊庄子及道家美学的“中国艺术精神”路径相比可谓差异显著。

需注重的是他所列第二条,即把晋人的美归结为“艺术心灵”的根本性作用。这等于说,晋人之美不在于其善于表达艺术心灵,而在于其本身拥有艺术化心灵,甚至其心灵本身就是艺术性的,这艺术性已植根于其本心中。“中国伟大的山水画的意境,已包具于晋人对自然美的发现中了!”③这是一种真正自由的心灵或精神,而且它找到合适于自己的“基本象征”形式——行草。“晋人风神潇洒,不滞于物,这优美的自由的心灵找到一种最适宜于表现他自己的艺术,这就是书法中的行草。行草艺术纯系一片神机,无法而有法,全在于下笔时点画自如,一点一拂皆有情趣,从头至尾,一气呵成,如天马行空,游行自在。又如庖丁之中肯綮,神行于虚。这种超妙的艺术,只有晋人萧散超脱的心灵,才能心手相应,登峰造极。”④更宽泛地说,“中国独有的美术书法——这书法也是中国绘画艺术的灵魂——是从晋人的风韵中产生的。魏晋的玄学使晋人得到空前绝后的精神解放,晋人的书法是这自由的精神人格最具体最适当的艺术表现。这抽象时音乐似的艺术才能表达出晋人的空灵的玄学精神和个性主义的自我价值”⑤。这里显然把全面抗战年代宗白华对未来中国文化复兴的诸多想象和幻想,都赋予晋人的“艺术心灵”中,以致难免把它纵情理想化了。

至于这种晋人“艺术心灵”在具体中国艺术形态中是如何呈现的,宗白华的《中国艺术意境之诞生》一文显示了可为依托的基本范畴“意境”。他相信“意境是造化与心源的合一”,突出其中“情和景交融互渗”,强调借用酒神精神与日神精神概念去解释。这实际上已是中西比较美学的视野了。“艺术意境的诞生,归根结底,在于人的性灵中。”⑥这里的“性灵”似可与“心灵”一词相换用。他还指出“意境的表现可有三层次:从直观感相的渲染,生命活跃的传达,到最高灵境的启示”⑦。这可见出他在理论系统化上的意向。“艺术的境界,既使心灵和宇宙净化,又使心灵和宇宙深化,使人在超脱的胸襟里体味到宇宙的深境。”⑧意境乃是人的心灵与宇宙的心灵的交融的产物。当然,他在这里的论述其实已跨越出单一

① 宗白华:《〈文艺倾向性〉等编辑后语》,《宗白华全集》第 2 卷,第 186—187 页。
② 宗白华:《论〈世说新语〉和晋人的美》,《宗白华全集》第 2 卷,第 267 页。
③ 宗白华:《论〈世说新语〉和晋人的美》,《宗白华全集》第 2 卷,第 269 页。
④ 宗白华:《论〈世说新语〉和晋人的美》,《宗白华全集》第 2 卷,第 271 页。
⑤ 宗白华:《论〈世说新语〉和晋人的美》,《宗白华全集》第 2 卷,第 271—272 页。
⑥ 宗白华:《中国艺术意境之诞生》,《宗白华全集》第 2 卷,第 329 页。
⑦ 宗白华:《中国艺术意境之诞生》,《宗白华全集》第 2 卷,第 331 页。
⑧ 宗白华:《中国艺术意境之诞生》,《宗白华全集》第 2 卷,第 337 页。

的晋人视野而实现与唐人心灵的相互共振:“意境有它的深度、高度、阔度。杜甫诗的高、大、深,俱不可及。……李、杜境界的高、深、大,王维的静远空灵,都植根于一个活跃的、至动而有韵律的心灵。承继这心灵,是我们深衷的喜悦。”①其实,是否属彻底的晋人艺术心灵并不重要,真正重要的还是宗白华在此抗战危机时刻对晋人之美的理想化思考。由于如此,他的这些相互之间呈现跳跃及灵动关系然而又具备某种内在系统性的表述,才都共同地指向了“中国艺术精神”或“中国艺术心灵”的完整的理论表达。

可以说,从 1932 年的突破到 1949 年收尾,历经 17 年漫长探索和思考,宗白华的“中国艺术精神”或“中国艺术心灵”论逐步实现定型。而假如从他 1920 年年底发愿时算起,这个过程则已持续长达近 30 年时间了。

## 结语:德国艺术思想的中国变体

可以说,宗白华从青年时代起就自觉地了解和借鉴以德国为代表的欧洲思想,特别是留德期间接触到的斯宾格勒的“文化心灵”观念以及更早接触的黑格尔“时代精神”论。正是借助于中国抗日战争从局部抗战走向全面抗战的关键时刻的特殊涵濡,宗白华于此前一直在逐渐摸索中的有关中国文化与艺术的特性的看法,值此特殊时刻终于一跃而升华为有关“中国艺术精神”的集中的理论反思和创造并逐步定型。对此,有些问题需要进一步梳理或归纳。

首先,来自德国的“文化心灵”观念在旅行到中国后,何以没有继续以“文化心灵”本身及其“基本象征”方式出现,而是直接变异为“中国艺术精神”观念(包括方东美、唐君毅和徐复观等)?对此的原因不妨见仁见智,但有一点可能是应当顾及的,这就是宗白华的艺术学学科意识的自觉促使他把德国的“文化”概念变异为中国式“艺术”概念:在留德五年前、期间及之后回国执教过程中,他都主要关注艺术问题,并且受到以前述德索为代表的“艺术学”(kunstwissenschaft)倡导者的强烈影响,希望在中国也建立和发展“艺术学”这一新兴学科,他后来在中央大学讲授“艺术学”课程就是一个明证。同时,他高度赞扬和心仪歌德、罗丹为代表的富于“时代精神”气度的欧洲伟大艺术家,而“时代精神”从五四时代起早已成为中国现代知识分子的共识。正由于宗白华的关注焦点在于中国艺术问题,因而他把来自德国的“文化心灵”概念变异为“艺术精神”概念,就是必然的了。

其次,宗白华相信中国文化在本性上就是艺术的,也即这种文化本身就具有艺术性,其范本就在于“晋人的艺术心灵”。“中国人不是像浮士德‘追求’着‘无限’,乃是在一丘一壑、一花一鸟中发现了无限,表现了无限,所以他的态度是悠然意远而又怡然自足的。他是超脱的,但又不是出世的。他的画是讲求空灵的,但又是极写实的。他以气韵生动为理想,但又要充满着静气。一言蔽之,他是最超越自然而又最切近自然,是世界最心灵化的艺术(德国艺术学者 O. Fischer 的批评),而同时是自然的本身。”②这种“世界最心灵化的艺术”难免会自觉地把斯宾格勒的“文化心灵”论直接转化成中国式“艺术心灵”范畴。后来的钱穆也曾指出:“中国文化精神,则最富于艺术精神,最富于人生艺术之修养。”③

再次,宗白华的“中国艺术精神”概念突出中国式“艺术心灵”在中国艺术中的核心作用。他尤其推崇“晋人的美”或“晋人的艺术心灵”,同时也可见出儒家“心学”传统以及道家“心斋”思想和禅宗“明心见性”思想等的综合作用。来自德国的“时代精神”及“文化心灵”概念同以儒道禅为代表的中国宇宙观在此完成了一次异质涵濡。④ 不过,宗白华使用“中国艺术心灵”或“艺术心灵”其实远远多于“中国艺术精神”或“艺术

① 宗白华:《中国艺术意境之诞生》,《宗白华全集》第 2 卷,第 338 页。

② 宗白华:《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》,《宗白华全集》第 2 卷,第 46 页。

③ 钱穆:《中国文化与中国文学》,《中国文学论丛》,北京:三联书店 2005 年版,第 43 页。

④ 有关文化及文论涵濡的论述,见笔者的《层累涵濡的现代性——中国现代文艺理论的发生与演变》,《文艺争鸣》2013 年第 7 期。

精神”,而唐君毅和徐复观等则显然更偏爱“中国艺术精神”。这可能与宗白华对儒家“心学”、道家“心斋”及禅宗“明心见性”等思想传统有独特偏好有关(当然也可能与他在概念使用上更愿自由散步有关)。单从这点看,其“中国艺术精神”论不如表述为“中国艺术心灵”论,尽管这一点并非紧要。由此也可见出,在斯宾格勒的“文化心灵”论与黑格尔的“时代精神”论对他的共同影响方面,前者显然略强于后者。或许不如说,出于对“心学”等中国本土思想传统的自觉体认,宗白华最终有意识或无意识地做了偏于“心灵”而非“精神”的变异性选择,这一选择行为显然体现出基于本土关怀的创造性。可见,宗白华的“中国艺术心灵”论具有了德国“文化心灵”论等思想综合影响下的创造性变体的特质。

最后,置身于中国的抗日战争这一特殊境遇中,宗白华得以从世界语境下的民族文化拯救及复兴的特定视角去重新思考中国艺术在世界艺术中的独特气质或特性,从而重新“发现”了“中国艺术心灵”的重要性。由此看,抗日战争成为“中国艺术心灵”观念得以催生、突破和成熟的中国现代艺术思想史上的一个“关键时刻”。

总的看,宗白华的“中国艺术精神”或“中国艺术心灵”论并非单纯产生于中国语境内部,也不只是对德国学术思想的简单沿用,而是来自德国“文化心灵”观念与“心学”等为代表的中国文化传统在中国现代性问题域中相遇而生的创造性变体,服从于中国本土的审美与艺术现代性进程的特定需要。今天我们探讨“中国精神”“中华美学精神”等问题,需要从宗白华为代表的前辈艺术理论家的“中国艺术精神”传统中吸纳灵感。

# The German Theory of “Culture-soul” in China: A Case Study of Zong Baihua’s Thinking on “the Spirit of Chinese Art”

Wang Yichuan

(*School of Arts*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

**Abstract**: Zong Baihua’s (宗白华) thinking on “the spirit of Chinese art” is a good example of the traveling theory for the “culture-soul” theory of German intellectuals. The formation of Zong’s idea about the spirit of Chinese art underwent three steps, of which the first was the cultural enlightenment, the second was the rethinking of Chinese culture and Western culture, and the third was the comparison of culture and aesthetics of different nations. Zong’s idea received its final pattern during the War of Resistance against Japan. Zong changed the “culture-soul” from the German theory into “spirit of art” or “soul of art” because his focus was the history of Chinese art. Zong’s idea was an interaction between the German concept “culture-soul” and Chinese traditional philosophy. The War of Resistance against Japan became a crucial moment in modern Chinese intellectual thoughts for the creation and maturation of the conception of “the spirit of Chinese Art”. This idea which was rooted in Chinese context, was not simply an application of German philosophy, but also a complex creative variant in the realm of Chinese modernity when the German doctrine of “culture-soul” met with Chinese cultural tradition like Wang Yangming’s (王阳明) philosophy of the mind (心学).

**Key words**: Zong Baihua (宗白华), culture-soul, spirit of Chinese art, soul of Chinese art, Oswald Spengler (斯宾格勒), creative variant

(责任编辑　管　琴)